

A AUTORREPRESENTAÇÃO E A MULHER INDÍGENA NO *SLAM*: A POESIA DE AURITHA TABAJARA E A RUPTURA COM A REPRESENTAÇÃO HEGEMÔNICA

[SELF-REPRESENTATION AND THE INDIGENOUS WOMAN IN SLAM:
AURITHA TABAJARA'S POETRY AND ITS RUPTURE WITH HEGEMONIC REPRESENTATION]

ARY PIMENTELⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-8658-3398>

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

MARIANA DE OLIVEIRA COSTAⁱⁱ¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: A recente cena do Poetry Slam nos brinda enquanto pesquisadores de literatura a oportunidade de pensar, analisar e discutir temáticas originais e necessárias e nos permite fazer ecoar vozes e produções literárias que há muito são silenciadas nos currículos. Assim, este artigo busca pensar a potência da autorrepresentação através da poesia de Auritha Tabajara e sua relevância na ruptura com a representação hegemônica.

Palavras-chave: slam; autorrepresentação; mulher indígena; hegemonia

Abstract: The recent scene of Poetry Slam presents us, as literature researchers, the opportunity to reflect, assess, and debate the original and essential topics and allow us to echo voices and literary productions that for so long have been silenced in the resumes. Therefore, this article aims to reflect upon the strength of self-representation through Auritha Tabajara's poetry and its relevance in the rupture with the hegemonic representation.

Keywords: slam; self-representation; indigenous woman; hegemony

¹ Este artigo é parte de uma pesquisa de doutorado financiada pela CAPES e que está em andamento pelo Programa de Pós Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Introdução

Talvez estejamos condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente não caiu?

Ailton Krenak

Diante do cenário ocidental contemporâneo, na academia vivemos as últimas décadas re-descobrimo questões e problemáticas mal resolvidas historicamente há centenas de anos. Enquanto diminutos seres políticos inseridos em nossas comunidades imaginadas (ANDERSON, 2008) atravessamos uma nebulosa de perguntas sem respostas na tentativa de superar ainda o que permanece arraigado do nazi-fascismo, do colonialismo e também do tráfico e escravização de pessoas.

Nas lutas políticas que avançam e retrocedem por constituições de direitos, dignidade e respeito à vida do indivíduo que se organiza socialmente e que é colocado em xeque diante de uma suposta força capitalista que esconde rostos que nos são já muito conhecidos, e que são justamente os mesmos que se esconderam e seguem se escondendo por detrás das atrocidades humanas anteriormente mencionadas. Esses rostos brancos, masculinos, cis e heterossexuais são os donos dos capitais (de todos eles, porque eles os inventaram) e detentores de muitos poderes (porque os colonizaram). E também são eles quem determinam o padrão, a régua, o aceitável, o que são, na verdade, novas formas de esconder essas mesmas máscaras (FANON, 2008). Diante destes que conformam o padrão normalizado e detentor dos poderes ocidentais, temos os Outros que, segundo abordagem de Edward Said (1996), são os orientais, mas que lançando nosso olhar do macro ao micro temos entendido que também em cada território (SANTOS, 2006, 2007) existe uma hierarquia de outrização ou alterização dos sujeitos. E pensando o Brasil como macroterritórios repletos de muitas urbes e também como microterritórios se olhamos para o ocidente como um todo, temos o reconhecimento da alterização das pessoas com deficiência, negras e indígenas, das

classes mais baixas, de origem periférica, das mulheres e todas as identidades que são acolhidas pelo guarda-chuva LGBTQIA+.

Nesse contexto territorial e sociopolítico, o *poetry slam* no Brasil tem por característica relevante ser protagonizado por essas vozes que foram silenciadas socialmente e que aparecem representadas na literatura pela perspectiva hegemônica.

A cena do *slam* surge em Chicago, em 1986, inserida socialmente na classe trabalhadora e se espalha ao longo das últimas décadas pelo mundo. Em 2008, o *slam* chega ao Brasil pelas mãos de Roberta Estrela D'alva que cria o ZAP! SLAM, o primeiro *slam* brasileiro, na cidade de São Paulo. Em 2012, Emerson Alcalde inaugura o Slam da Guilhermina, que vai dar a cara do slam que conhecemos hoje a partir do desenho das regras brasileiras.

O campeonato no território brasileiro consiste de poemas autorais de até 3 minutos, sem apoio de objetos ou acompanhamento sonoro/musical, a performance é fundamental e o público participa ativamente reagindo aos poemas e compondo, a princípio, a banca de jurades que darão notas de 0 a 10. Temos, então, as e os slammers, poetas que estão competindo, e as e os slammasters, que são aqueles que fazem a mediação da batalha.

Ademais, aqui, no país, os *slams* se conectam com a cena do rap e com os saraus de periferias desde sua chegada, passando a envolver artistas que já se conectavam por essas redes e a caminhar por esses mesmos territórios periféricos. Mas o *slam* não é só poesia, é performance, tem profunda conexão com o teatro, e é também o público, já que os jurados são escolhidos, a princípio, aleatoriamente por entre os presentes, não é preciso sequer conhecer a cena, pode ser um passante desavisado, os critérios são individuais e livres.

1. O slam como espaço amplificador de vozes, lugar para falar de si e por si

O *slam* é ativamente político e suas temáticas no país têm se voltado cada vez mais para esse recorte, o que consiste em um processo orgânico se pensamos que ele é realizado por e para grupos minoritários e subalternizados. Além disso, o contexto político do país aliado a velhos conhecidos do sistema, como o racismo, o patriarcalismo, a LGBTfobia, etc. fazem com que exista uma necessidade vital e urgente

de narrar, gritar, dar o testemunho daquelas identidades que são diariamente violentadas, assassinadas e silenciadas.

Martin Lienhard (1990) diz que a nova narrativa latinoamericana tem um fundo poético e ideológico que parte do que ele chama de "subsociedades arcaicas marginadas", ou os vencidos, o que permite a aparição de novas práticas literárias. O autor também trata de um tema que pode ser bastante relevante para pensar o *slam* dentro do cenário literário brasileiro: o fetichismo da escritura. Uma vez que entendemos a dificuldade que há para que a cidade letrada reconheça a literatura produzida por vozes marginalizadas, como bem afirma a pesquisadora Regina Dalcastagnè (2021), passamos a compreender as disputas de poder que envolvem ao reconhecimento do valor literário que parte da oralidade e o fetichismo da escritura desde seu recorte histórico na idade média e na colonização das terras de Pindorama e toda Abya Yala.

Lienhard, ao recuperar toda a história do período colonial desde os registros das terras invadidas pelos escrivães recém desembarcados da Europa, contribui para refletir sobre a estrutura contínua de silenciamento das vozes indígenas e na supervalorização da linguagem escrita por sobre a oralidade. O valor dos bens, por exemplo, o assunto levado mais a sério do sistema capitalista, é distribuído e identificado a partir da escrita, acordos orais não têm validade, assim como é o caso dos depoimentos jurídicos que devem chegar ao papel para serem considerados legais. Como destaca o autor:

[...] la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la "divina" escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas "escrituras" antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura "latinoamericana". (LIENHARD, 1990, p. 55)

Então, pensar a poesia oral contemporânea constituída em uma cena tão recente como o *slam* e seu lugar de marginalidade no que tange ao reconhecimento e à sua recepção crítica em contraposição ao cânone, pode significar revisar paradigmas muito antigos e domesticados nos parâmetros da literatura ocidental.

Entendendo que o subalternizado pode falar (SPIVAK, 2010) e que sempre falou, nossas indagações se voltam para o ouvido hegemônico, esse que se recusa a ouvir. A recente produção teórica de Regina Dalcastagnè é muito relevante e ilustrativa se pensamos a construção da imagem, da memória e a seleção e o recorte, a exclusão dentro da etiqueta que recebe o nome de representação literária. Das autobiografias aos

objetos que atravessaram gerações, a pesquisadora concentra na obra conceitos chave para a elaboração desta pesquisa. Dentre eles, destaco o conceito de representação, claro, e de tudo o que é implicado a partir da origem autoral dessa representação: “O mundo que recortam em suas narrativas está marcado por essas características. Suas personagens são muito parecidas com eles, transitam pelos mesmos espaços urbanos e sociais, vivem as mesmas dificuldades e aspirações.” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 11).

A ideia de que só podemos narrar ou representar aquilo que conhecemos tem muito a ver com o posicionamento de Clifford Geertz (2005) em seu texto “Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita”, no qual o autor disserta sobre a importância da vivência, do haver estado de corpo presente, associando-se à própria experiência para certificar o argumento de autoridade sobre aquilo que é dito. Ao explicar que o antropólogo não precisa se apegar a fatos ou conceitos, mas necessita comprovar sua experiência através da escrita para ser capaz de convencer o leitor, Geertz diz, também, algo que nos serve muito para entender a figuração do sujeito subalternizado. Afinal, há maneira melhor de fazer crível as representações de uma realidade do que através do investimento na experiência para a qual, de modo biográfico, autoficcional ou ficcional, se atraem todas as atenções?

Se por um lado temos as lacunas e falhas da memória nas narrativas literárias que pretendem uma elaboração de uma autorrepresentação, por outro temos também a potência de narrar aquilo pelo “dono absoluto da [própria] história” (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 57).

A relevância da produção poética autorrepresentativa tem a ver com a questão decolonial, do falar sobre si mesmo, do que Djamila Ribeiro (2017) chama de lugar de fala e Dalcastagnè usa para reclamar o lugar de mais autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias e desmontem as regras do jogo, que escrevam a partir de outra “perspectiva social” (YOUNG *apud* DALCASTAGNÈ, 2021, p. 10). Para entender porque é decolonial é preciso compreender o conceito de colonialidade do poder de Quijano (2009) e sua classificação a partir da heterogeneidade:

Na América, no capitalismo mundial, colonial/moderno, os indivíduos classificam-se e são classificados segundo três linhas diferentes, embora articuladas numa estrutura global comum pela colonialidade do poder: trabalho, raça, gênero. A idade não chega a ser inserida de modo equivalente nas relações sociais de poder, mas sim em determinados meios do poder. (QUIJANO, 2009, p. 101)

Então, segundo Quijano, existem três tipos de colonializações, por vias do trabalho, da raça e do gênero, portanto seriam veias da colonialidade o classismo, o racismo, o patriarcalismo e, em algum aspecto, o etarismo. Ampliando esse conceito de decolonialidade proposto pelo autor, Maldonado-Torres (2020) explica que:

[...] decolonialidade como um conceito oferece dois lembretes-chave: primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta; segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 28)

Assim como o mito da democracia racial imperante no Brasil, a presença constante da colonização em nossas relações sociais e experiências individuais não pode ser esquecida e, menos, subestimada. Esse entendimento é mais do que necessário para lutar contra a manutenção do poder pelos colonizadores. Além disso, Maldonado-Torres (2007) amplia o conceito de colonialidade do poder a uma consciência ainda mais corporal e humanizada da problemática:

El concepto de colonialidad del ser nació en conversaciones sobre implicaciones de la colonialidad del poder, en diferentes áreas de la sociedad. La idea era que si en adición a la colonialidad del poder también existía la colonialidad del saber, entonces, muy bien podría haber una colonialidad específica del ser. [...] la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje. (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 129-130)

O impacto da experiência vivida da colonização e seu impacto na linguagem poética nos interessa como estudiosos do *poetry slam*, que é por si só uma forma poética decolonial produzida por corpos políticos, muitas vezes alterizados e que falam sobre suas vivências. Já María Lugones (2008) faz uma leitura mais crítica acerca da conceitualização de Quijano e propõe uma re-organização social em termos de gênero:

La mirada de Quijano presupone una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. Quijano acepta el entendimiento capitalista, eurocentrado y global de género. [...] No es necesario que las relaciones sociales estén organizadas en términos de género, ni siquiera las relaciones que se consideren sexuales. Pero la organización social en términos de género no tiene por qué ser heterosexual o patriarcal. El que no tiene por qué serlo es una cuestión histórica. (LUGONES, 2008, p. 78)

Lugones em sua obra sobre decolonialidade e gênero traz muitas construções relevantes para pensar as sexualidades e suas subjetividades sem se apegar à colonial ideia de binarismo, também muito explorada ao longo da escrita de Audre Lorde (2020).

Ir contra a colonialidade é voltar, lembrar que existem outras possibilidades que já são possíveis e que são libertárias para os corpos alterizados. Por isso, decolonialidade é também estratégia para mudar a realidade (BERNADINO-COSTA; MALDONADO-TORRES; GROSFUGUEL, 2020), assim como também o são os estudos da representação. Destacando que o surgimento dessa questão nasce da maior colonização histórica, a dos negros, serve-nos de caminhos para ampliar e unir outros corpos a lutas contra a colonialidade. Por essa razão, é preciso aproximar-nos do conceito de interseccionalidade para compreender que a autorrepresentação pode partir de mais de uma vivência e identidade ao mesmo tempo:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (AKOTIRENE, 2019, p. 14)

Pensar a interseccionalidade para toda a crítica ao feminismo hegemônico é também colocar o termo à disposição para debater as encruzilhadas identitárias dentro do recorte da autorrepresentação no *poetry slam*. E como nos diz Heloisa Buarque de Hollanda (2020) os *slams* não podem passar despercebidos pelo feminismo e acrescentamos que não devem tampouco ser esquecidos pelos estudos literários, de raça, de etnia, de gênero e de sexualidade. É importante destacar que o *slam*, assim como os saraus de periferia, tem a questão territorial como característica bastante marcada. Por isso, é importante pensá-lo, também, a partir da produção de Milton Santos, ou seja, a partir de seu uso social.

A questão territorial também é importante a partir da obra de Lucía Tennina (2017) que traz muita relevância para os estudos do *Poetry Slam* pela construção de conceitos relacionados à territorialidade periférica que marca não só o contexto do surgimento da cena, mas também as construções poéticas, a escolha lexical e a linguagem, os gestos, vozes e silêncios (TENNINA, 2017, p. 15).

Se pensarmos no lugar das e dos poetas indígenas no Brasil, a questão territorial assume um lugar ainda mais central, visto a atual situação das políticas públicas do Estado no que se refere ao constante roubo das terras indígenas. Vale ressaltar que compreendemos que toda a América é terra indígena, Abya Yala é o nome que

receberam essas terras muito antes que elas fossem invadidas e que os colonizadores se autodenominassem descobridores por meio da escrita em uma folha de papel.

Se a poesia falada marcada pela territorialização tem tudo a ver com o Sul Global e o caminho proposto pela decolonialidade é porque a forma escrita e suas normas foram colocadas sempre como um instrumento de poder e privilégio inalcançável para muitos. Dessa forma, o *slam* quando protagonizado por poetas indígenas ocupa um lugar muito importante, visto que as vozes indígenas seguem sendo silenciadas no mercado editorial e que sua conexão com a oralidade é orgânica e ancestral.

2. A poesia de Auritha Tabajara no *slam*

Em novembro de 2021, aconteceu no Morro da Babilônia, Rio de Janeiro, o primeiro *slam* indígena do mundo, o *Slam Coalkan*, que significa união do sul com o norte. A batalha foi promovida pela FLUP – Festa Literária das Periferias e aconteceu de forma híbrida, aberta a um número restrito de presentes e transmitida ao vivo pelo Youtube. Tendo como *slammaster* Katú Mirim, que atua como rapper e atriz, o Coalkan contou com a presença de poetas indígenas de diferentes povos e regiões e, como critério especial, teve a presença de jurades também indígenas. Além disso, ao escolher o grito que é parte do ritual dos *slams* para iniciar as performances poéticas não repetiram a fórmula de inserir o nome do *slam*, Coalkan, mas optaram por fazer desse espaço uma oportunidade para exercer um direito há muito negligenciado: “Demarcação já!”.

Auritha Tabajara compôs a cena das poetas que participaram do Coalkan e esteve também na edição anterior do *slam* promovido pela FLUP, o *slam* Cúir, primeiro campeonato nacional de *slammers* LGBTQIA+ que foi realizado integralmente de forma virtual por razões da pandemia de covid19.

Auritha Tabajara é o nome ancestral de nascimento que não pode ser registrado à época e que é utilizado pela poeta em todos seus trabalhos e publicações, de registro leva nome que homenageia sua avó, Francisca Aurilene Gomes Silva. Auritha é uma mulher indígena do povo tabajara nascida em Ipueiras – Ceará, atua como cordelista, poeta, atriz, contadora de histórias e é a primeira mulher indígena a publicar livros em

cordel no Brasil. O seu livro *Magistério Indígena em Verso e Poesia* foi considerado leitura obrigatória nas escolas públicas pelo Estado do Ceará.

A rima e a oralidade na vida da poeta é parte de sua história desde a infância, em entrevista publicada pela Revista Letras Raras, Auritha diz que:

Minha infância foi ouvindo muitas histórias da minha avó; a minha primeira cartilha foi aprender as coisas da vida através da oralidade; brincava livremente no rio com outras crianças, não tinha maldade entre a gente, corria livremente dentro da mata. Só não tinha escola perto e eu tinha muita vontade de estudar, fui alfabetizada em casa através da rima. (TABAJARA, 2021, p. 281)

A avó é a referência de Auritha em muitos lugares, o de mulher indígena, o de contadora de histórias, de cura e de rima. Desde pequena, na escola, conta ela, em entrevista concedida à Mayra Sigwalt (Youtube, 2021), que enfrentou problemas na escola por querer fazer todos os trabalhos em rima e musicalizados. É importante lembrar que a palavra falada veio antes da letra, também na Literatura, mas não ocupam lugares necessariamente dicotômicos. São formas distintas, cada uma com suas especificidades, singularidades e possibilidades. O que buscamos aqui é destacar as relações de poder (BOURDIEU, 1989) que estão cravadas no fetichismo da escrita (LIENHARD, 1990) em detrimento da literatura oral.

Já sobre os poemas de Auritha, estes possuem variadas temáticas bastante envolvidas pelas vivências da autora, a relação com a avó e demais parentes, incluindo os seres da natureza, a sua forma de ver e sentir o mundo, seu trânsito para a cidade grande, as histórias que ouviu e que conta, além de temas que envolvam as lutas dos povos indígenas, em especial, das mulheres. Na entrevista supracitada (TABAJARA, 2021), Auritha fala brevemente sobre sua relação com a temática de sexualidades, quando perguntada pela entrevistadora. Ainda que se reconheça dentro da identidade lésbica, a poeta diz que não se sente preparada para levantar essa bandeira e ressalta que existem outras urgências que requerem sua atenção como o genocídio indígena, a morte das aldeias e o acesso à educação e à escrita por parte das mulheres indígenas. Ainda assim, o tema aparece em sua poesia: “[...] minha forma de amar eu não vou colonizar” (TABAJARA, 2021). A temática do amor entre mulheres, mesmo que não a defina como escritora, atravessa seus versos, sua obra poética. Dessa maneira, podemos receber de seus poemas a voz de uma eu-lírica que é ela própria, assim como é corriqueiro nos *slams* brasileiros, que não representa a construção da imagem de uma

mulher que é uma coisa só, um símbolo, um estigma, um tema. As vivências da poeta transparecidas pela sua poesia não se encaixam e nem se enquadram nos estereótipos de um leitor que busca a imagem da mulher indígena dentro dos padrões que existem no imaginário social. Sobre essa questão dos estereótipos que se colonizaram no imaginário social a respeito de pessoas indígenas, Geni Nuñez (2022) cita a Munduruku (2017) para explicar que essa é uma das principais formas de estruturação da homogeneização etnogenocida e agrega que “Essa generalização vai desde a aparência até os costumes, línguas, modos de vida” (p. 70).

A tese da intelectual Geni Nuñez fala sobre etnogenocídio, raça, etnia e branquitude a partir de perspectivas indígenas produzidas por importantes teóricos que versam sobre essas questões, incluindo a sua própria. Assim, a autora implementa discussões a respeito de problemas, questões e proposições como, por exemplo, a objetificação de pessoas indígenas ao longo de toda a história por parte de estudiosos brancos. Nesse ponto, me parece importante, antes de seguir, pontuar que o silêncio sobre o racismo anti-indígena (NUÑEZ, 2022) é alimentado pelo silenciamento das vozes indígenas e sua representação, ou seja, a construção de sua imagem feita por pessoas brancas desde as primeiras cartas dos colonizadores até as pesquisas acadêmicas que estão sendo escritas hoje. Assim, decidindo não evitar o desconforto da discussão, me posiciono como uma pesquisadora que não acredita em uma bipartição de vida e obra dos autores e das autoras. Nesse sentido, enquanto professora de língua e literatura, e especificando minha experiência na educação básica, o intuito de trabalhos de pesquisa como este que aqui apresento, advém da urgência de fazer ecoar vozes que não podem mais ser outrizadas e cujo silenciamento empobrece os currículos escolares e acadêmicos, sob a perspectiva da branquitude. Por isso, destaco a importância de se ler e pesquisar a literatura produzida por Auritha Tabajara e outras tantas autoras indígenas, negras, de pessoas LGBTQIA+, com deficiência, nortistas, nordestinas, do Sul Global e mais identidades invisibilizadas.

Sendo assim, para este artigo, selecionaremos o terceiro poema que Auritha performou no Slam Cúir, que ocorreu virtualmente no ano pandêmico de 2020, o que é muito significativo, que nos oferece um rico objeto para pensar a importância da autorrepresentação da mulher indígena para romper com o imaginário altamente estigmatizado que circula entre as pessoas não indígenas.

Para começar, vale ressaltar que essas construções poéticas que estão para além do texto falado no *slam*, podem se relacionar bem de perto com a performance teatral. Nos saraus, a oralidade e o corpo se tornaram significantes poéticos; já o *slam* radicaliza essa relação na medida em que é uma batalha de poesia, e, portanto, competitiva, o que faz naturalmente a intensidade performativa seja estimulada.

Luiza Romão (*apud* HOLLANDA, 2020, p. 33) fala da relação entre teatro e *slam*. Muitas outras poetisas também atuam como atrizes e/ou se lapidam como *slammers* por meio da formação teatral ou de cursos de projeção oral e corporal, como é o caso de Laura Conceição, Luz Ribeiro, Luiza Loroza, Valentine e, também, a precursora do *slam* no país, Roberta Estrela Dalva, além de muitas outras. Inclusive, apesar da recente existência da cena, já se acumulam pesquisas e estudos sobre a relação entre o *slam* e o teatro. Assim como a peça teatral, o *slam* ocorre sob a presença do público e só é experimentado no instante em que acontece a performance. Ambos também podem ser registrados pelo audiovisual, mas sabemos que só captamos resquícios daquilo que foi a performance no momento em que foi apresentada ao público real, único e insubstituível. Isso posto, observemos a transcrição do poema realizada por mim a partir de registros do canal virtual:

Minha avó é tabajara
nisso eu posso acreditar
histórias explicam o mundo
por isso tem que contar
em 29 nasceu
na aldeia mesmo cresceu
a natureza é nosso lar

essa é a minha avó de sangue
tem a vovó timbaúba
com mais de 200 anos
tem a vovó carnaúba
o titio... a vovó... Rio Encantado
que conta histórias sentado
e a irmã jataúba

A vovó disse que um dia tava colhendo urucum
e o tataravô lhe disse
quero um anel de tucum
ela ficou matutando
pro tataravô olhando
comendo araticum

Eu estava ali do lado ouvindo e perguntei

Tatá sol me diga aí o que sempre questionei
porque tantos me condenam
e com raiva me ordenam
mas nunca desapaixonei
eu não gosto de meninos para me relacionar
menina me faz feliz
quem isso pode explicar?
quem não gosta de alegria?
tem a ver com sabedoria,
com os mistérios do mar?

Minha bisneta querida,
já observou o vento?
a água que cai da chuva?
e quem determina o tempo?
a cigarra quando canta?
borboleta te encanta?
isso te dá sofrimento?

Pois na vida é assim
tudo o povo quer saber!
Na verdade, nada sabe
temos muito que aprender.
Tudo aqui é um mistério
o padrão é ter critério
e tentar sobreviver.
Falam tanto de amor
e ao mesmo tempo dinheiro
preconceito escancarado
e a vida andando ligeiro
Acham que a felicidade
é ser uma celebridade
ser vista no mundo inteiro. (TABAJARA, 2020)

O poema cuja performance selecionada foi parte do Slam Cúir, batalha de *slam* realizada e organizada pela FLUP 2020. Assim, dada a característica de que o poema no *slam* é fluído e único a cada performance, faço a transcrição do vídeo obtido através do Youtube (2020)², mantendo viva essa versão espontânea que só a poesia falada permite. Apesar de que muitos poemas de *slam* brasileiros não possuem título, este recebe uma nomeação especial para a competição, quando a poeta performou seis poemas e os nomeou a partir de sua ordem de apresentação, primeiro cordel, segundo cordel... e este é o que se intitulou terceiro cordel.

A mescla entre o cordel e o *slam* conforma uma sintonia performática e rítmica, além de ambos beberem das mesmas fontes da poesia falada, carregam consigo as

² Performance do poema: <https://www.youtube.com/watch?v=8CRbHGQ-b4I&ab_channel=FlupRJ>.

marcas das vivências de sujeitos alterizados e territórios marginalizados. O poema se inicia explicando a noção de família que tem a eu-lírica, entre a avó consanguínea, as árvores, o rio, o sol não há diferença, todos conformam um todo que lhe é referência. É ao redor deles que ela cresceu, é com eles que ela aprende, à sabedoria deles é que confia seus questionamentos e indagações.

Em uma construção poética em que há o diálogo com os mais velhos, referência respeitosa àqueles que possuem e compartilham suas sabedorias, Auritha trata em seu poema da lesbofobia, do preconceito. A eu-lírica, que, destaco mais uma vez, não pode se separar da poeta no caso específico da maioria dos *slams* brasileiros, levanta questionamentos comuns às mulheres lésbicas e que estão relacionados à inaceitação social e a resposta que recebe é correlacionada a outros elementos da natureza cuja existência observada causa-nos admiração e não sofrimento. Assim, revela-se uma narrativa que associa o amor entre mulheres a outras coisas naturais, orgânicas, que nos causam felicidade, encantamento.

Além disso, podemos observar nos versos deste poema que há em oposição os demais, aqueles que tudo querem saber, que misturam amor e dinheiro, ambicionam a fama e deixam a vida passar. Esses são os preconceituosos que, incapazes de admirar o belo, acabam por condená-lo, são aqueles que nada sabem, carregam raiva em seus discursos. No entanto, nesse contexto, a resistência da eu-lírica se apresenta em versos como: “Tudo aqui é um mistério/ o padrão é ter critério/ e tentar sobreviver”.

O trabalho poético de Auritha nos oferece generosamente contribuições muito relevantes para o cenário literário ainda atual. Como reflete a autora Dalcastagnè (2021), são produções literárias autorrepresentativas que nos permitem desconstruir e reconstruir imaginários, mundos possíveis, até que o real também se veja reconstruído:

[...] talvez tenhamos que parar de sonhar apenas sobre nós mesmos... talvez precisemos acordar e finalmente enxergar os que sonham ao nosso lado. Daí a necessidade da companhia de mais e mais autores e autoras provenientes de diferentes espaços e classes sociais, com diferentes cores, interesses, profissões, desejos, conhecimentos, razões. Autores e autoras que façam barulho, causem dissonâncias, ajudem a desmontar as regras do jogo. (DALCASTAGNÈ, 2021, p. 17)

Como já dizia a Auritha em seus versos: “histórias explicam o mundo/ por isso tem que contar”. E esse verso, não por casualidade, possui conexão com a proposta para adiar o fim mundo do intelectual indígena Ailton Krenak (2019, p. 27): “E minha

provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim.”

Pensando a relevância da construção poética que temos por objeto, podemos refletir um pouco sobre a contribuição da fase “aislacionista” da literatura latinoamericana, conforme nos brinda Kemy Oyarzún (1992), que afirma que o momento anterior à fase dialógica, baseada nos estudos bakhtinianos, foi importante para que avançássemos:

[...] este hito ha sido fundamental para sentar las bases de una ciencia o epistemología feminista; ha permitido particularizar el objeto de estudio, constituir un corpus válido de experiencias sobre las cuales reflexionar y, en consecuencia, ha permitido una serie de rupturas y quiebres sistémicos con los presupuestos epistémicos masculinistas y logocentristas de Occidente. (OYARZÚN, 1992, p. 34)

A autora que diz que “El deseo marginal es la sinrazón” (OYARZÚN, 1992, p. 37) fala sobre a satanização e patologização do desejo do Outro e suas reflexões podem contribuir para uma crítica decolonial do trabalho de Auritha. Oyarzún fala sobre como no imaginário latinoamericano cohabitam deusas e deuses precolombinos, virgens e bruxas, oralidade, escritura e outras grafias juntamente a vozes indígenas, mestiças e europeias, além de vozes da cidade, deuses do consumismo. A poesia de Auritha é a povoada de toda essa história coletiva através de sua experiência individual.

Retomando mais vez a entrevista concedida à Mayra Sigwalt (Youtube, 2021), Auritha explica que a bandeira da lesbianidade não ocupa um lugar de destaque em sua apresentação, isso porque, diz a poeta, existem temas ainda mais urgentes a serem tratados e levantados, como o genocídio indígena e as mulheres indígenas que não conseguem sair de suas aldeias para estudar ou não tem espaço para escrever ou publicar. Mas, ainda assim, esse lugar de resistência e representação lésbica figura em sua apresentação, seja quando fala de “amar sem colonizar” ou quando expressa que não se pode seguir estereotipando a mulher indígena, que ela escreve com várias vozes que precisam ser faladas, escritas e publicadas, mulheres trans, lésbicas e outras subalternizadas. Já em sua poesia, o tema aparece marcado por uma sutileza ao ser associado à natureza, ao natural, demarcando o lugar dessa voz, que é antes o de uma mulher indígena cuja natureza lhe é reconhecidamente berço e família.

Na produção poética, mais do que em qualquer outra, escrever é excluir. Quando se busca expressar o que um poema é capaz de expressar pelo viés de uma seleção tão

diminuta de palavras, o peso de todas as possibilidades e palavras não escolhidas recai sobre a poeta. Desse modo, Gloria Anzaldúa explica sua perspectiva, que advém de uma situação que ela mesma trata de contextualizar:

Tive a questão da legitimidade lançada a mim por outra lésbica Chicana, Cherríe Moraga. Numa resenha do livro *Borderlands/La Frontera*, ela sugeriu que eu não era lésbica mesmo porque não enfatizei minha identidade lésbica nem escrevi sobre sexualidade. Eu concluí que ela queria que eu focasse na sexualidade lésbica. A crítica dela sugere que existe tal coisa como uma escritora lésbica e que uma escritora lésbica deveria escrever somente sobre questões lésbicas e que questões lésbicas são sobre sexualidade. (ANZALDÚA, 2017, s.p.)

Portanto, é possível refletir também que a produção de Auritha vai novamente de encontro ao que esperam dela os grupos hegemônicos da cidade letrada (RAMA, 1984), enfrentando os estereótipos e se colocando em seu lugar libertário na sociedade como sujeita política, consciente, territorializada, questionadora e lésbica.

Nesse sentido, a comunicadora feminista argentina Claudia Korol já destacava a importância dos corpos dissidentes nas mudanças de perspectivas nas formas de viver no mundo:

Los cuerpos disidentes han cambiado nuestros modos de estar en el mundo. Las feministas lesbianas han problematizado a los feminismos, proponiendo debates sobre temas tan centrales para la vida cotidiana como son el amor, la libertad, el deseo, la maternidad. Algunas colectivas lesbianas se desidentifican de la identidad de mujeres, por caracterizarlas como parte del binomio heteronormativo hegemónico. También forman parte de estos procesos de crítica, que enriquecen las perspectivas del feminismo popular, activistas travestis, bisexuales, trans, intersex, que nos ayudan a repensar las conceptualizaciones de los feminismos que reproducen las lógicas binarias de la heteronormatividad. (KOROL, 2016, p. 147)

Pensar os feminismos populares na América Latina pode representar uma abertura para revisar e evitar a repetição dos mesmos velhos, brancos, ricos e cisheteronormativos padrões. Dessa forma, observamos o papel das dissidências sexuais na busca pela reorganização social que a decolonialidade do sul global organiza e prevê.

Veja-se que, para uma sociedade como a latinoamericana, dominada em um primeiro momento pela hegemonia europeia e, depois, também, pela cultura capitalista estadunidense, ser normalizado nunca foi uma opção já que seguimos os parâmetros hegemônicos ocidentais. O que acontece é que esse mesmo padrão imposto aos latinoamericanos com base em sua territorialidade é reproduzido por nós mesmos dentro de nosso território, a bipolaridade hegemonia-padrão-normal versus alteridade-

subalternizada-exótica se repete entre os países e dentro de cada um deles, de cada cidade, zona ou bairro. Do macro ao micro, a anormalidade serve como característica imposta ao Outro que pertence a um território periférico em contraposição a um território hegemônico, detentor de prestígio e de poder – seja no plano econômico, político, social e identitário, claro.

A imposição e reprodução discursiva dos padrões hegemônicos recaem também sobre a mulher indígena, que ainda habita o imaginário da mesma forma como fora relatada nas primeiras obras escritas pelos colonizadores nessas terras: desnuda, de franja, cabelos lisos e negros, um objeto sexual à disposição do homem branco. Assim, para a construção da imagem da mulher indígena que foge a esse olhar hegemônico e outrizador, a autorrepresentação e os espaços que se abrem a ela são vitais, tesouros a serem reverenciados e protegidos.

Por fim, vale destacar que para além do poema que brinda este breve texto, toda a obra de Auritha Tabajara é uma referência para pensar a ruptura com a representação hegemônica da mulher indígena e representa revolução para a poesia e para a produção literária nacional, além, claro, de ser um presente para suas e seus afortunadas(os/es) leitoras(es).

Referências bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANZALDÚA, Glória. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. Tradução de Tatiana Nascimento. In: BRANDÃO, Izabel (Org.) *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017. Disponível em: <https://brota.noblogs.org/files/2016/01/Queerizar-a-escritora_Gloria-Anzaldua.pdf>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2022.
- BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 107-132.

- DALCASTAGNÉ, Regina. *O prego e o rinoceronte: resistências na literatura brasileira*. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tábula Rasa*, n. 9, julio-diciembre, Colômbia, 2008, p. 73-101. Disponível em: <<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>>. Acesso em: 20 de setembro de 2021.
- KRENAK, Ailton. *Como adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOROL, Claudia. Feminismos populares: Las brujas necesarias en los tiempos de cólera. *Nueva Sociedad*, n. 265, setembro-outubro de 2016, p. 142-152.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- OYARZÚN, Kemy. Género y Etnia: Acerca Del Dialogismo En América Latina. *Revista Chilena de Literatura*, n. 41, Universidad de Chile, 1992, p. 33-45.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. 1ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- SANTOS, Milton. *O espaço do cidadão*. 7ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- SOUZA, Roberta. Conheça a cearense Auritha Tabajara, primeira mulher indígena a publicar livros em cordel no Brasil. *Diário do Nordeste*, 24 de março de 2021. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/conheca-a-cearense-auritha-tabajara-primeira-mulher-indigena-a-publicar-livros-em-cordel-no-brasil-1.3063460>>. Acesso em: 18 de março de 2022.
- TABAJARA, Auritha. Slam Cúir | Auritha Tabajara “Terceiro Cordel”, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8CRbHGQ-b4I&t=31s&ab_channel=FlupRJ>. Acesso em: 18 de março de 2022.
- TABAJARA, Auritha. #AbrilIndigenaLit #21# | All About That Book, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qyxf-o7MsCM&ab_channel=MayraSigwalt-AllAboutThatBook>. Acesso em: 15 de março de 2022.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas: Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Trad. Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017.

TESTA, Eliane Cristina; FERREIRA, Soraima Moreira Alves. Coração na aldeia, pés no mundo - entrevista com Auritha Tabajara. *Revista Letras Raras*, [S.l.], v. 10, n. 3, p. Port. 279-283, out. 2021. ISSN 2317-2347. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/2159/1624>>. Acesso em: 07 fev. 2022. doi: <<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v10i3.2159>>.

Recebido em 01/03/2022
Aceito em 02/11/2022

ⁱ **Ary Pimentel** é licenciado em Letras (Português-Espanhol e respectivas literaturas) pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. MESTRADO (1995) e DOUTORADO (2001) em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras / UFRJ. Tese de Doutorado: *Literatura, imagem & ação: intelectuais, massas e poder no discurso cultural argentino?*. Pós-doutorado pelo PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) - Faculdade de Letras - UFRJ (2016). Desde 1999, professor de Literaturas Hispano-Americanas da Faculdade de Letras da UFRJ, onde ministra cursos para alunos de Português-Espanhol e Português-Literaturas. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Tem experiência na área de Letras (ensino e pesquisa de Literatura). Desenvolve os projetos de pesquisa: “DO PROIBIDÃO AO FUNK OSTENTAÇÃO: negociando um lugar na cena musical carioca” e *FRONTEIRAS DO LITERÁRIO E O LOCAL DA CULTURA NA AMÉRICA LATINA: Território e subalternidade em debate*. Em 2016, concluiu estágio de Pós-Doutorado no PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea) da Faculdade de Letras - UFRJ com a projeto “Vozes proibidas nas margens da cidade: performance, circuito e figurações dos infames no Funk Proibido”, sob a supervisão da Profa. Dra. Heloisa Toller. Em 2017, concluiu estágio de Pós-Doutorado na Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) com o projeto “Funk Proibido e cumbia villera como máquinas expressivas dos subalternos: Juventude, território e identidade nas dicções da periferia”, sob a supervisão da Profa. Dra. Alicia Martín. Nos últimos anos, criou uma editora cartonera na periferia dedicada a publicar sujeitos subalternizados e moradores de favelas. **E-mail:** ary.pimentel@yahoo.com.br ary.pimentelrj@gmail.com

ⁱⁱ **Mariana de Oliveira Costa** é doutoranda e mestra em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação: “Eu sei o que aconteceu e você não estava lá. Disputas em torno da representação dos sujeitos subalternizados e territórios periféricos”. Licenciada em Letras - Habilitação Português/Espanhol pela Universidade Federal de Viçosa. Atualmente se dedica a pesquisar o Poetry Slam nas literaturas brasileira e argentina a partir do recorte de raça, gênero, classe e, sobretudo, sexualidade. **E-mail:** mariana.de.oliveira.costa@letras.ufrj.br